

法蘭克福學派的美學思辯④

自然美的探索與批判

——非天人合一的美學態度

陳瑞文寄自巴黎

西方打從雪萊 (Schelling) 開始，美學冠上了藝術哲學的代名詞，從此美學的關懷真正當一回事地指向藝術作品上，被當做銳利的才能優劣判斷，評價為主要界定因素的自然美，從那時起不再是美學理論的重要對象了。根據黑格爾的看法，自然美觀點的演變，絕不是往昔做為美學對象的她已進入了超越層次；也絕不是被儲存於高層階段的審美範疇裡或被斷然隔絕抑制，問題不再這兒。當人們拿她和針對她處理

而形成的藝術作品粗魯地混淆一起，此刻自然美的審美觀點，觸及到一個敏感的點上，此即，我們曉得，經由「人化」全面處理過的藝術作品，必然與其對象「自然」彼此有著問題的、耐人尋味的截然不同狀態。這就好比是純粹的對比，她們雖然處於截然不同的狀態，但彼此卻互為反射，做為一種客觀世界經驗對象的自然，僅具媒體作用的間接性；但針對自然的藝術作品，卻是具立即性的一種間接化過程的代表

。這就是為什麼來自自然美的人化反思動作，是藝術理論上必不可少的環節。相反地，以自然美為審美主要考慮，已涉及美學課題的過於單純化事實，必成為陳舊的、硬化的、崇古的結果；回顧西方歷史，過去偉大藝術及其闡述，明顯的同時併合了大批歸因於自然美的古老美學，由她們撐著意識的固執城堡阻礙了瞄向那些審美內形之上的反思動作；其間，強制地塑造威勢回返自然美為美學對象，如阿多爾諾所說

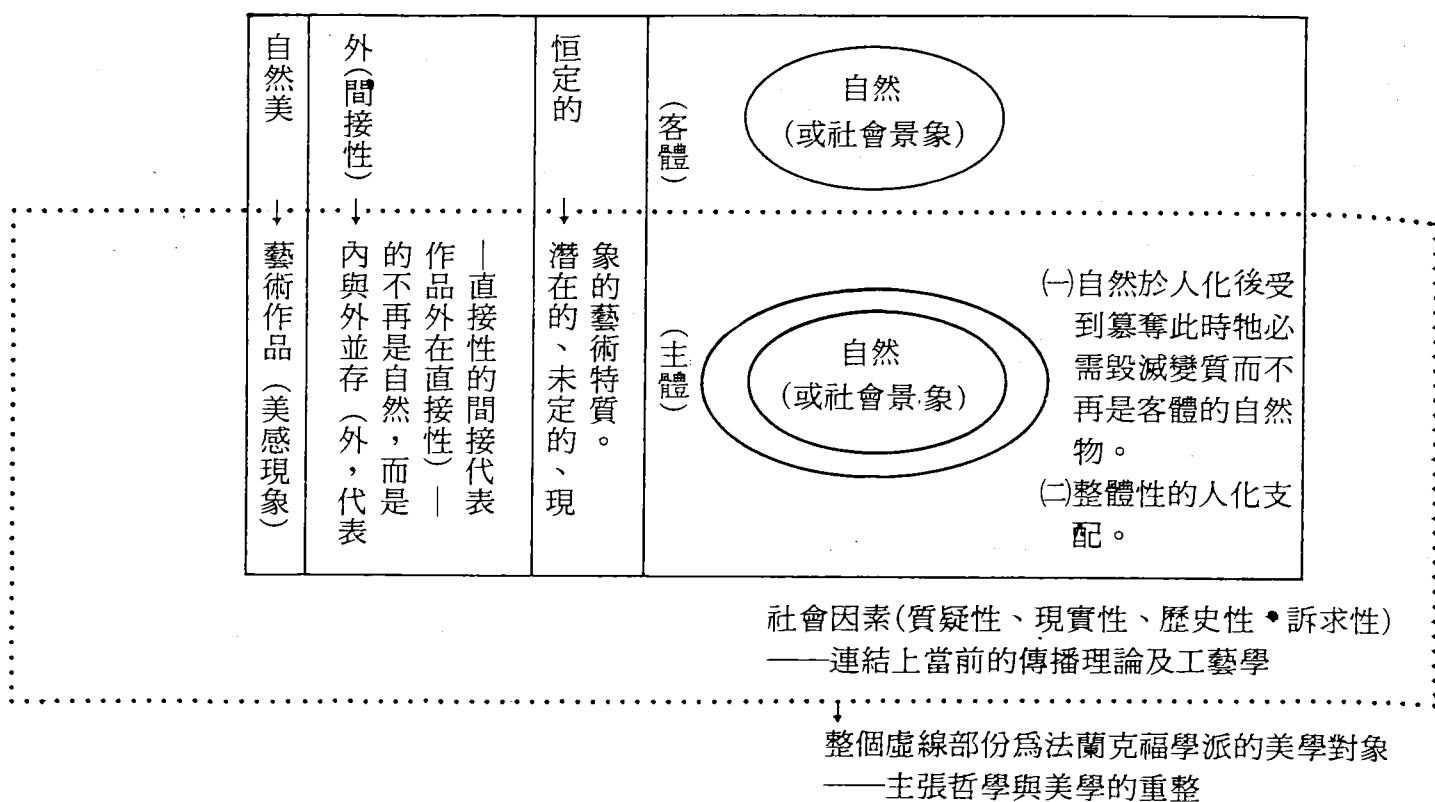
的：這是一股蔑視人化藝術性的悖論。

西方十九世紀的意識型態，由黑格爾以歷史演化角度將宗教藝術定位為「過渡期」，那時的意識型態的確滿足於藝術作品內部與自然象徵性地取得後天的再協商，這個過渡過程在當時仍承受著環境相當的壓抑。從教條時期的柏拉圖主義後，穿過漫長的中古黑暗時期，經笛卡爾 (Descartes) 的懷疑主義 (Scepticism) 和相對主義 (Relativisme) 的啟蒙揭幕，隨後，康德以一股排山倒海的大師姿態，構築出人文尊嚴和解放概念等主觀性發展特徵的美學；此後自然美的美學課題意識城堡遭到徹底的否決，尤其西方美學裡與康德美學有著一貫移植精神的兩位思想家：席 (Schiller) 與黑格爾；思潮上印證了這麼一點：即如果個體本身不再具有獨立自主尊嚴的自治精神反思課題的前提下；世界上沒有什麼值得尊敬的人或事物！不過，為達到全面的主觀課題自由

精神的真實狀態，同時自然美也會是現實中真實狀態的對立面，因為沒有任何自由精神的特定性能適用於另外的課題，或解決個體的現實社會問題。這也是為什麼人化的藝術作品與其對象的自然美呈敵對狀態；事實上，敵對狀態為內在進展的創作必需性，同時意味著精神的現實性（人為尊嚴與社會因素）等同於藝術的構思（藝術性）；因此，自然美就人化藝術作品後本身必會被毀滅或改造；所以阿多爾諾（F. W. Adorno）認為：所有整個以人化尊嚴為概念的美學思想，必處於與自然對立的態度。這種過程現象，亦即我們說的「非天人合一」的美學態度（見圖一）。在席勒的「恩澤與尊嚴」（Grace et Dignité）一書裡指出，不管自然美的先天恩澤是多麼重要，尊嚴必需開創她的趨向，朝著以人為中心自由自主的反思過程。

經由近代唯心主義（idealisme，註一）的慫恿，他們對審美蹂躪，尤其埃貝爾（J. P.

圖一：非天人合一的美學現象
——一種主觀人化暫時協商的現象呈現



Hebel)直截了當地偏離審美的人為尊嚴要求，成為先天式宿命地崇拜自然本質才能的歧途犧牲品；於其中徒具形骸地以唯心主義眼光過於完美觀注它，並確信它特有完美性為美學界標，以祭品方式殘活著。他所構築的美學，藉給予人印象深刻的心靈性顯示其胡同式的涸乾狀態；可悲的是，自然因此重要於人化的藝術性。這種將人化的反思探索課題落處次要位置的觀點，正是唯心主義對美學所擲出的晦暗禍首。如果我們再核察上述的審美動作時，我們必會贊同馬居茲（Macuse）以人化尊嚴為出發點的嚴厲譴責了：拙蠢的傢伙，企求凌駕已然欠缺人文的獸性之上！因此，在藝術性的前提下，對自然做出經驗時，人為尊嚴顯露其主觀式的實質「篡奪」，貶黜那些她所無法屈從的自然物質性，且驅逐其品質做為整體性潛在的、未定的自我需求；自我築出藝術性為指標特質。事實上，人並不講究積極性或以怪模怪樣打扮「

人文尊嚴」；她僅存在於被蹂躪或被現實社會激化的時候。這也就是爲什麼康德以承繼啓蒙運動的姿態，將「尊嚴」擱入可理解的性格（le caractère intelligible）；而不把她視爲全憑經驗無科學憑據的性格（le caractère empirique）的道理。將美學趨向連結於人之所以爲人的尊嚴動作上，並與她自我迅速地轉化，來反射十八世紀模稜兩可的美學精神；使藝術成爲如席勒所說的：真、善、美的競技場。在審美的反思過程裡，競技場式的人化藝術性必需捨棄那種泥濘不堪的猶豫邊界，以莊嚴的態度使鬥爭思辯精神匯集於其上。

貫穿尊嚴產生人文的訴求，藝術作品呈現出某種體質——主觀客題下，作品於現實世界的呈現是不可能完全滿足她所要求的意望。依康德學派的說法：主觀課題顯現下的作品於現實世界中呈現出來的成果，是存於作品本身，以一種暫時的、現象的態度特質展現。

藝術作品有她自己的位置，

即她的主觀課題；這猶如她所是以她的身份代表，針對自然（社會景觀）的態度或訴求，這種「態度」或「訴求」即是作品本身的特色。面對人化的創作現象，一些自然爲了成爲藝術對象，其中每一個物體物質的異質性將獲得解放的權利；而由此體現出藝術自我的支配力（自我做主），穿透那些沒有經過反思的粗糙審美精神，予以消逝或淘汰。在進展的道路中，所有異質本身不再屈從於一種這樣整體同一性時，亦會產生某種抗拒氣氛；人化的主觀強制力，於此受到一股極大的創作矛盾，正由於這種矛盾衝突，取得審美內容的張力；張力的存在暗示著人性總體思辯的複雜性，及審美的目標。廿世紀初期唯心主義引起驚駭，正是面對一些體現當代真誠藝術作品的複雜現象，而墮入乏力的疑懼狀態裡，因爲他們沒有餘力解決藝術作品面對社會所產生的現實矛盾衝突，他們的乏力感是可預見的！所以，當卡爾羅斯（Karl Kr-

ass）以傳統藝術的有機語言的層次，主張拯救當代這樣的藝術物化形勢；以避世的態度，展開所有有關處於資本主義壓迫下的辯護詞：提出藝術應重新回歸動物（l'animal）、風景（le paysage）和女人題材與功能性技法來歸返自然美的美學方法上，我們不感到訝異！從黑格爾的美學理論觀點上看，唯心主義面對當前藝術現象其真誠體現所感覺的疑懼，試圖以自然美的美學角度爲極救措施力挽狂瀾；如此驚扭得難與當代社會相處，相信十九世紀的他也會俯首慨嘆的！當作品裡矛盾衝突的真誠經驗所顯露的現實社會因素時，她的實體性已被深刻地銘記於當代藝術內。普斯特（Proust）以「探索」（la Recherche）精神做爲當代藝術現象核心，比喻她面對的是一種成排山柢樹障礙物，有待刻苦的反思動作；每一種障礙物均會是審美行爲的原始現象範疇，提醒大家千萬別太過惦記或依賴既往慣例。

面對自然完整地產生第二時問人化過程的真正藝術作品，會是來回式的與自然雙向輕拂、協商，爲的是冀望取得靈感啓示——這種感受來自於她們本身的需求性。第一時間自然的東西已給予足夠的慰藉，此刻應面對的是往前探索與冒險，因爲作品的同一性不再是她們的最後目的地，心情會像於露天座上瞥見滿佈星光的深宵夜空的一份無以名狀的浩瀚感！不可否認的，這種令人無以名狀的感覺，已於間接化的現實對象標出痕跡，立出有跡可尋的習慣世界信號。所以我們說，自然美的感覺經處理的、組織的與適應的現實總體世界（見圖二），已合攏於自我之上與主觀課題共同緊張起來，這種感覺是帶著某種世紀精神的苦難傷痕的。

儘管，康德當初「藝術是人類的虛構」主張裡仍蘊懷某些疑點，但他對自然美的美學觀點肯定是含一份較積極的看法：「主觀化藝術最後效果勝過於藝術第一時間的外形，她實

踐出直接關懷與間接啓示的獨立性；藝術本質上自然的天賦，同總體人類具光彩與深刻的思想相互協調連成一氣，培植出她們（自然）發自內在的感覺。」同時我們也體會盧梭（Rousseau）這麼一段話：「當一個人，賦予足夠審美觀，以最高的準確和最大的細緻來衡量藝術作品時，遠離那個虛榮心和庸俗快樂的現實社會，輕觸藝術化後的作品內涵，自我翻轉激化爲了在那兒取得一種沈思或找到某些精神快感；他絕不可能以致命一擊來達成。我們必須尊重他的審美選擇，且我們假設他有一美好的靈魂，於其間，沒有行家的斷言，基於他對作品關懷理由，最後他會達到作品給他的且屬於他的美感。」這些當時類似的審美主張與同時期的藝術作品，和前面我們談到的「於露天座上瞥見佈滿星光深穹夜空的浩瀚感」的主觀審美態度是相同的。康德賦予自然一種主觀崇高感，無疑地是經此崇高感主觀事實本身，主張任何美感

必超越自然純粹外形而獲得。

相反地，黑格爾時代已進入不持續堅持崇高美感的藝術概念，著實是當時西方在十八世紀初期崇高感爲資產階級濫用成爲虛榮的、慣常的與庸俗樂趣的標誌。尤其他們欠缺第二時間藝術手法刻苦思辯過程，當然康德不拘形式追求自然的崇高感的主觀自由精神，於當時資產階級裡，虛構的藝術主觀自由精神仍可能犯錯誤的。他的美學思想未能深入第二時間的審美邏輯思辯，且保留其對象自然物的意象；這是有其時代侷限性的。（註二）

文化的景象與自然美的差距、對質

按照西方歷史規律自成轉化的情形看，自然美的美學概念，在十九世紀中明顯地已與對自然完全摹仿的膺品類型滲合一起，且一眼就可看出她的對立面：即與自然美呈敵對狀態的「文化的景象」（La paysage culturel）。西方人喜歡將「文化的景象」視爲美的替代詞

，此外，她同他們的地理環境有極密切的關係。過去西方某些具歷史位置的藝術作品，均靠著她們本身材料結構方式與自然景象相近合一，因而豎立於歷史的代表位置。從這些西方藝術作品中，我們可以明顯的看到，作品形式法則是不佔主導優勢的，她們的成果大都聯結草圖的寫實味；作品與自然對象有著相當親密的關係。她們的構圖佈置大都圍繞教堂或市場廣場爲描寫核心，日間或傍晚的景象氣氛掌握得極好；這似乎由於經濟與繪畫材料的條件，作品內容均達到相當程度的豐富結實。當然，她們不可能擁有當今藝術無可捉摸與不能觸知的性格，因爲時代的觀點正結合自然美的藝術概念。

藝術於歷史的表現，歷史的繼續性代表著形式概念的演化，演化本身銘記於「文化的景象」內，她朝氣地以潛在動作涵蘊於作品中表現出具歷史性的文化「積澱」（註三）。西方「文化的景象」美學上的重

大發現，與經由敏感銳利集體展現的浪漫主義時期（Lepoque romantique）裡審美的自我適應特色，及當時對ruine美學理論有著莫大關連（ruine，意廢墟遺蹟，它們同時展現現在與過去，是文化的景象理論重要的依據。）浪漫主義沒落後，一段期間「文化的景象」出現空白期，藝術又淪爲教堂管風琴協奏和諸如類似宗教廣告作用的內容介紹，跌入不需勇氣的宗教安全感裡；由於當時歐洲資產階級興起城市規劃，城市氣質的優勢主導化解了某些固執的意識型態。但這僅適於城市性格的要求，尙未讓市場商業型態烙印出一「鬥爭戰線」的競爭味道來。城市型態興起原因，是覺悟到面對斑剝老牆、中世紀老屋的沈思或喜悅，滲透着某種不對頭的感覺。沈思與喜悅中的不安因素，意味著社會結構的轉變。

城市興起，人們爲了進步與發展，不顧一切地以功利主義扭曲社會面貌；強暴了大地景象，從顯而易見自然遭受無情

的破壞的證據裡，人們開始強烈地察覺到整個潮流方式的過去與未來的迷茫。一份懷念過去的觀點因而興起——似乎過去的、舊的情態，是較人文的且較具安全感的！當時理性化現象還不具邏輯性質，居調解的多面概念知識尚未踏入生活影響教化，環境因素給予懷舊觀點的滋生繁殖。從古老百取的直接懷舊個性的殘渣餘孽，面對當代傳播社會現象的情緒反應，將會是問題的！一稍不慎，容易形成某種極權溫床或神權的再興！於廢墟裡獲取懷舊的滿足感，這類虛假的稱心最後將發覺是一種自我欺騙的避世行爲；此種具稱心安全的滿足感雖易取得，但同時也使個體造成某種理性損失和精神上失真的苦惱。的確，懷舊情懷是屬於已建立的教條範疇上，其間個體身心必需付出被剝削的代價。

「文化的景象」以一種使我們觸及美學核心的歷史現象替代「懷舊情懷」，穿過往昔真實的生活苦痛，取得最強大的

抗衡生命力。因此一種限制的現實形式能根結於作品表現上，限制或許是某種束縛，但當人化探索力與「限制」形成「掙扎式」的作品張力時，她們的影像是—種理性訴求信號。

「文化的景象」類似廢墟遺蹟，在那兒，老屋們仍是未受損害的，它們闡述著今日某種歷史、文化靈魂，生氣勃勃地呻吟著。倘若今日，在審美過程中，同廢墟遺蹟反射過去歷史文化的協商動作，致遭到反動派指為沾污，企圖回頭肅清一些視為殘渣東西的話，類似這種一絲不苟的審美意識，仍是令人難以接受的！因為沒有歷史的記憶，美將不存在。心理上，「文化的景象」猶如過去文化經歷，不會沒有罪惡感（過去的滄桑）全歸為人性的解放；甚至擺脫掉（然而過去文化經歷仍恆留於下意識裡）進入理性範疇。這顯示著自然是以思辯方式歸屬為歷史階段所有；裡面，社會的網狀結構濃密互織著，窒息的壓力時刻籠罩著個體；因此，自然的歷史

回溯與文化的積澱，再再與個體現實狀況對質、反思著。所以，自然的本質屬於單純的視覺問題；自然的歷史文化性才是激化人類思想的動力根源。自然美在審美思辯中並不起作用，甚至她在審美創作中會是一層與主觀現實對立的障礙物。她是作品的對象，但創作的第一要件是清除她、摧毀她。

在農業活動裡，自然是人類行爲的直接對象，但景象的本質不是個體傾慕的目標，個體與景象關係是恆存於歷史的、文化的景象中。所以美學評論家認為：「所謂歷史方向的自然美，應附屬於歷史的核心裡；這是在美學裡恰到其份的合理位置，取得與自然的相對思辯，而不致過於傾向其本質的迷戀。」當自然本質不再是支配審美的原動力時，她以無特徵、無定形的影像存於現實世界中，挑起個體的、文化的、歷史的、令人駭嘆與剝不住的廣闊思辯動力，擊碎長久以來「個體與自然均稱、平衡」、「主觀與客觀的統一」、

天人合一」等等過於一廂情願的古舊意識型態。

此處我們有必要解釋一下黑格爾對主、客觀間的看法來澄清過去中國美學家對他的曲解。宋光潛以為黑格爾的審美主張是一種主、客觀的統一，而將他標成客觀唯心主義者（註四）。我們認為朱氏忽略了個體主觀思辯時必需穿越與現實矛盾的審美過程，因為這種反矛盾過程是黑格爾的理性因素起動力根源的重要審美特徵；當主觀與理性互應時意涵著一份「不安定」、「反動力」的引擎持續式的自我批判，其間客體僅是其中的文化因素，是一種媒介——一種無定形、無特徵的媒體工具。黑格爾將她置於審美動作的第一時間，而在第二時間將她完全摧毀。事實上，黑格爾強調的是個體主觀現象中「面對現實的矛盾」、「穿越現實的矛盾」的文化歷史的理性思辯意涵。朱光潛以為他的審美觀是主、客觀的統一，這是錯誤的。其實，主、客觀的統一與否對他而言，

並非他的理性要點，甚至不是他考慮的範圍內；他強調的位置在於：主觀與現實的衝突下，理性起了協商功能，呈現出「訴求性」與「質疑性」的存在現象。朱光潛之所以視黑格爾的美學觀為主、客觀的統一，應是以「天人合一」中國式意識型態套上黑氏美學，強調「主、客觀統一」的命題。同時，按黑格爾在西方美學的位置，應屬於「主觀理性主義者」，而非朱光潛所認為的「客觀唯心主義者」。

對評論美學而言，自然實景（客體）的感覺經驗，是處於流動的文化性裡，於裡頭舀取非概括性的趣味，感應其精髓。文明的進化，人類終極關懷（註五）的希望經常落空，我們唯有從客體（自然）的文化歷史質疑，以「人化精神」來闡述「人性希望」，建立起自信的、持續的刻苦自勵行程的理性精神。人類以主觀課題的概念想法，從自然美謀得幸福，凸顯於自然文化上且能夠感覺到接近了她，同時與之有所

區分。在群居生活的社會裡，自然無能為力替人類解決人性問題，人們唯有凝結於第二時間的審美思辯，以動力不息的引擎精神避開自然，尋求存在現象的主觀意志，樹立個體生命的價值。面對社會現象，個體的強烈焦慮不安，使得康德理論變得不合時宜。在我們的時代，個體主觀課題雖已覺悟出其解放性，但如果解放意識陷入固執的、強制奴役他人的主觀意識，必然會被多樣化社會所排擠。人與「文化的景象」彼此的焦慮不安，摻合於自然美的反思經驗，呈現著協商式的現象狀態。而經驗過程不會再以寧靜安祥來涵現其思辯成效，這一點是想像得到的。韋爾蘭恩（Verlaine）說：「宏闊的海洋，美於禁錮式的大教堂。」這樣的句子見證著文明的演進動力。多樣化、未定性、矛盾感產生憂慮式的健康思辯，將「每一次自然所放出光彩奪目景象」予以還原，以人化實踐拒絕同自然過份拉扯，鍛鍊出真正的理性反思。

這應是當代傳播社會動盪下，個體重新尋求價值方位的對質態度。

自然美與藝術美的關鍵——人化現象的動作位置

自然美與藝術美之間的關鍵問題，是在於個體針對自然美的反思經驗。人類以自然為對象，做出協商式的現象呈現，而非「勞動實踐」與「生活本質」的複製；更非以科學為基礎（substrat）的效能，沙特（P. Sartre）說：「藝術的經驗，是自然審美經驗的一種影像經驗。」「自然是人化後的現象美，而非自然動態的察覺效果。」而某些藝術意圖拒絕過往的準則教條，表現出誇張或變形的性質，仍可視為自然審美的實踐經驗；在這種衡量下，介於上述自然審美經驗與藝術經驗之間的不同點，實不應過於注意。而且，她們之間的調節現象顯示出「從藝術到自然的關係」與「自然到藝術的關係」，兩者有著異曲同工

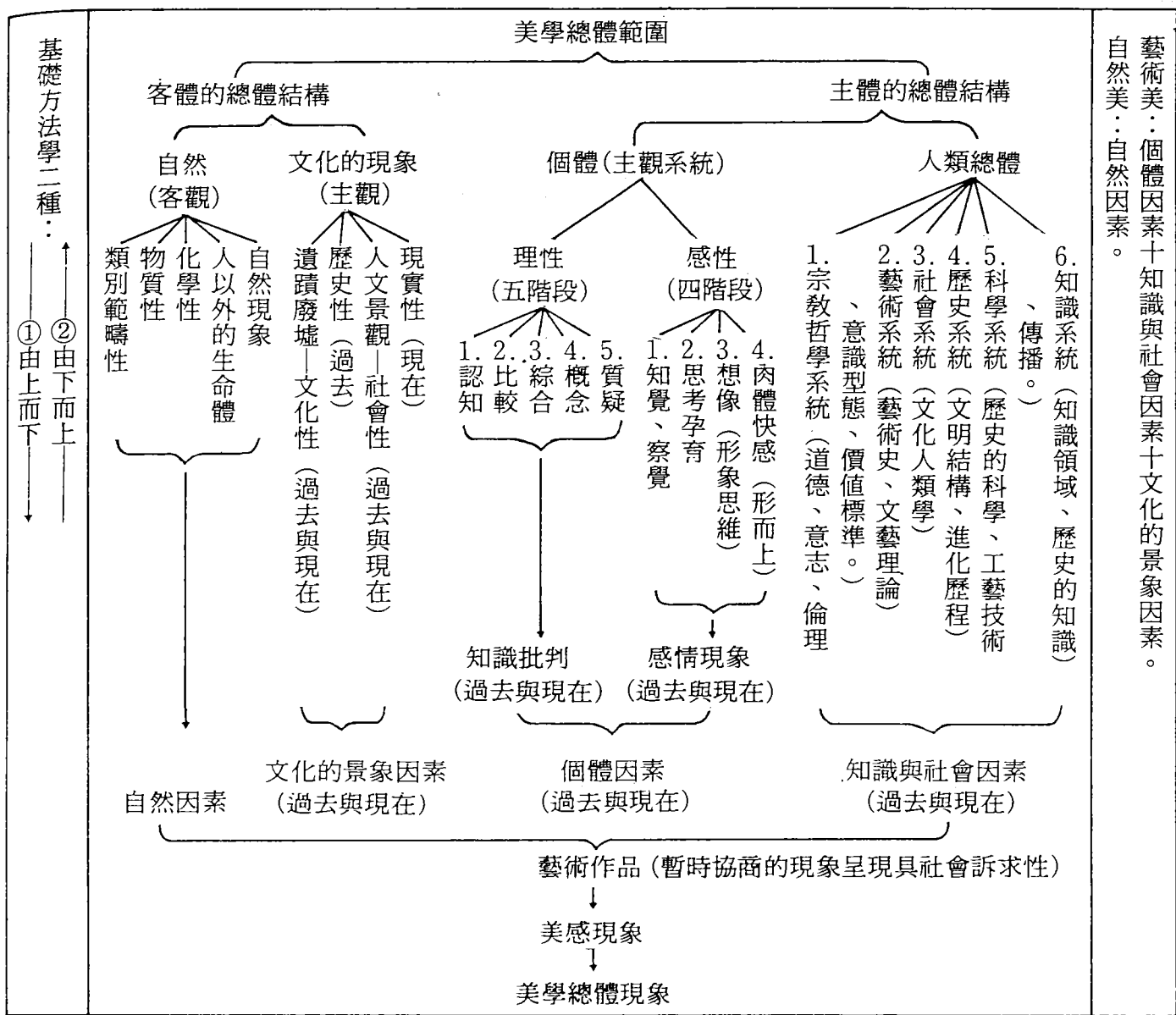
之妙。西方近代唯心主義企圖相信兩者合一性，但他們犯了一個基本錯誤，因為藝術不是自然，尤其值得注意的是藝術對掌握自然的文化諾約所具的意圖性。我們認為藝術主觀企圖的「人化」必會將「自然的文化諾約」於過程中催毀，以主觀另一層的「文化歷史的自然」合攏於藝術企圖裡。正是這種真實的過程催毀動作，我們於黑格爾的審美定理裡獲得印證，他認為，自然美的貧乏與經由某種歷史與現實東西的雙向衝突行為，創作者（含審美者）於此取得靈感或啓示。因此，只要我們確定自然本身為現實社會與歷史文化的一種對比時，藝術必然不會僅是自然所顯露的單純現象而已（見圖表二）。

針對自然渴望某些東西，藝術作品實踐了她們，由她們啓開了見解，涵現出美的某種觀點。只要藝術作品不被充當自然動態（objet d'action）的替品，而能從「現象的自然」（la nature phénoménale

註六）探索那種或憂鬱、或平和、或某種主觀感應呈現。藝術雖呈現自然，但同時也銷毀了自然。從模擬（mimesis）觀點看：任何主張自然主義的藝術，僅是一種虛假情調式的自然接觸而已，因為工業社會現象已將自然化滅成第一時間的美學位置。而自治式作品裡，從主觀課題到自然經驗的現實之間的阻力強度（resistance），正是抗拒自然直接顯現的動力根源。此處，也看出當時康德對自然的崇高感觀點一廂情願的矛盾處，因為顯現於我們眼前的自然，是經由各範疇的現象世界與事物所建立起來的綜合體，這種複雜性不可能完全地與經驗現實世界完成愜意的一體。

從唯物史觀看，藝術歷史的進展滋養了自然美，由當時西方新興的資產階級推展了這個運動，而對自然美的美學位置的懷疑論，與自黑格爾學派；從那時起，西方學界自然美的美學觀點形勢不變，理性化成爲美學基本精神，自然於作品

圖二：美學總體範圍



組織裡的安置有了新的遵循觀點，通向合理的審美表現。針對過去藝術共同準則的放棄與批判的準理性趨向，把藝術作品整體結構的特殊性推到極點，所強調的主觀化積澱，使作品進入自治性格絕對權利的主觀課題思想支配，形成某種不顧一切的「現實模擬」。阿多爾諾說：「起點就是目的地」；對藝術而言，這正是最強烈的創作動機。

阿多爾諾認為：「根據美的主觀經驗，作品裡仍餘留著自然的特徵，而這類特徵僅保有自然一開始所給的印象。」所以我們可以藉此初步判斷出美的經驗的脆弱和力量處：自然之所以給予美的能量（力量），是由於她標誌著「無定形、無特徵」狀態；她之所以脆弱，則因為她自我於作品內解體。進一步而言，基於這樣的原因，由於「無定形、無特徵」的自然，作品才湧現才華。才華在本質上的表現不會是一種對自然美的自由「回想」(Ist-namnense)；如果是的話，

將造成顛倒錯誤。錯誤的造成來自於「過於浪漫的自然回想」，從而陷入往昔教條被奴役的束縛狀態。阿多爾諾強烈地以為：「自然美是顛倒位置的唯心想像誘惑因，是一種安全感誘惑宗教救贖行為。」這是一針見血的看法。他於「美學

——書提到鳥歌的例子：「對大家來說，鳥叫似乎很美。沒有一個存有某些歐洲傳統的男人，聽雨後鳥鵲的歌聲不感動莫名的！但鳥聲裡，依牠們的本能有股戒備味道意含著恐懼，所以鳥聲不是快樂的歌聲；鳥聲的狀態順從於牠們憂懼被俘精神的支配。恐懼也顯於鳥類遷徙的時刻威脅中。從這個例子，可以體會到為什麼古希臘女占卜者的預言常隱含不幸意義！」因此我們曉得，自然美的多層意義，本質上有她複雜成因。正是這種自然多層意義的原因，藝術才華有著活躍的方位，而不落入自然美的表象陷阱。藝術擺脫自然表象的乏味發展，面對另層的自然魅力，而沈浸於主觀課題的思想

支配。所以藝術精神唯有避開自然表象，才能昭雪獲得受尊重的前途。

因此，我們愈讓主觀課題成為整體性結構的核心，我們愈能解放她取得主觀企圖，也使得她的主觀有機語言更能依序銜接於一種非概念的有機型式 (langage non-conceptuel) 展現非凝固的藝術意義。阿多爾諾提出：「非凝固的藝術意義，是一種反覆的優美暗喻；她象徵著大家稱的感覺的美感層次。如果依此感覺層次忽略了第二時間的理性反思召喚，容易發展出唯心意識的自然呈現，這是危險的審美動作，不應任憑繁殖。因為從現象角度看，自然只是一種影像媒介。」明顯的，藝術的呈現有某種重言式語言效果，她客觀化了現象，同時也銷毀了原本的自然題材。審美的理性召喚，意味著反動的必需性，她絕非玄奧難懂，我們可視她為有刺的薔薇或進化引擎。文藝作品脫胎於這種反動的主觀課題才能真正形於上；從反動的思辯

程序，我們理解到「無定形、無特徵」自然美的最高位置。不安於現狀和社會苦惱，使人們抑制了主觀課題趨入咫尺相近的極端主義，而讓模擬自然的優秀判斷有餘裕的空間徜徉，保有自然的真正貞潔。法國印象主義畫家很正確地曉得選擇非「死氣沈沈的自然」做為主觀課題，同時也曉得應用一些屬社會因素的東西如舞蹈、賽馬的騎士或析思里冬眠似的自然，將她們佈上象徵文明的暗喻景象，在藝術形式的骨架結構化上做出偉大貢獻，例如畢沙羅、莫內、秀拉等的作品。所以說，與其讓自然崇拜煽動出戴著自然美的商品標記，不如於自然美的沈思前，有著一份行僧式的嚴肅反思！

自然在藝術裡有她的雙重性：（一）藝術心滿意足於自然的經驗，剝奪了藝術性的主觀存在；（二）藝術以主觀的否定性支配自然。所以，藝術明顯的僅忠誠於「現象的自然」與「文化的景象」。博爾夏迪 (Borchardit) 解釋了這種不

大拱門上的畫展

本刊訊

能並存的情況，對「詩句、繪畫寫出風景輪廓的沈思裡」這類自然與人合一的一廂情願傾戀，有著一種不快的不耐感！倘若繪畫的幸福是來自與自然的再協商，科羅特（Corot）形容如下：是戴著瞬息即逝、曇花一現的某種現實協商——永存的芬芳是荒謬的！

註一 近代唯心主義代表者如：

Jean Ruskin(英)、Edgar Poe(美)、Lamennais(法)、Rodolphe Töpfer(瑞士)。

註二 黑格爾審美第一、二時間的區分，請參閱藝術家一七七期九十九頁。

註三 「積澱」一詞借用自李澤

厚哲學美學的用語。本文裡她具有個體主觀審美時間歷程與人類總體人化傳遞性的意義。

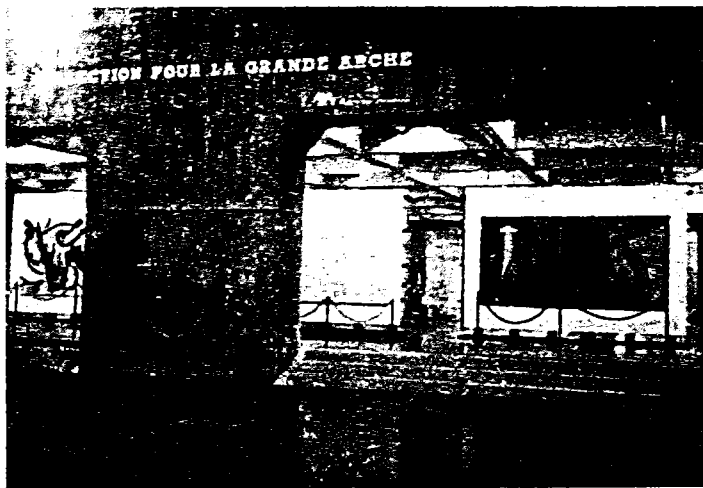
註四 朱光潛認為黑格爾的美學精神為主、客觀統一，且是客觀唯心主義者。請參閱朱氏西方美學史下卷黑格爾篇。

註五 終極關懷為近代儒家牟宗三等學者用語。

註六 La nature phénoménale, 一詞為阿多爾諾用語，意涵文化、歷史、自然與現實的自然等意義。

註七 ninesis 一詞為柏拉圖美學重要用語。

去年在巴黎杜芳區完成的大拱門大廈，開始公開它離地九十公尺高的最頂層，並展示四十一位現代畫家的作品以資紀念。作品的尺寸相同，都是橫三、五公尺，縱一、七五公尺。這次畫展由擁有大拱門大廈的兩家公司贊助，向畫家們訂製作品。畫展結束後，每一層建築將各掛一幅作品。山姆·法朗西斯、維拉、地其士卡梅耳、特洛尼等名滿歐洲的畫家作品濟濟一堂，從一幅八萬法朗到一幅十二萬法朗的作品都



巴黎大拱門大廈最頂層展出的繪畫

有。另外，離杜芳區不遠處，並有一座用三片一公尺寬的柏林圍牆畫砌成的「自由紀念碑」。

夏卡爾作品的違法出境

一九八五年，夏卡爾的女兒去世，將一〇五件作品捐贈給以色列國立美術館。然而美術館未經法國政府許可，便將作品携出發表。法國文化部認為茲事體大，十分重視。

將文化財携出法國國境，必須經過文化部和海關的許可，而被視為國家財產那麼重要的作品，則幾乎都禁止出境。這次違法出境的對方竟然還是國